تاريخ الاستلام:2020/04/30 تاريخ القبول:2020/06/01

تجربة أحمد حمدي في المسرح الشعري الجزائري مسرحية "أبوليوس" أنموذجا

Ahmed Hamdi's experience in the Algerian poetic theater "Apolius" play as a model

موسى كراد*

m.kerrad@centre-univ-mila.dz

جامعة ميلة

(الجزائر)

ملخص:

تحاول هذه الورقة البحثية الحديث عن فن المسرح الشعري الجزائري من خلال تجربة الشاعر أحمد حمدي في مسرحيته "أبوليوس"، حيث خاض غمار هذه التجربة محاولا مسرحة القصيدة، بإضفاء الجو الدرامي فيها، مع ما تمتاز به من غنائية وشعرية. بالإضافة إلى ما منحه المسرح الشعري من قدرة للتعبير عن قضايا وطنه والعصر الحديث بفعالياته المختلفة.

- فإلى أي مدى نجح أحمد حمدي في تجريب المسرح الشعري؟

- وفيم تجلت جماليات مسرحية أبوليوس من ناحية الرؤية والفن؟

الكلمات المفتاحية: المسرح الشعري؛، تجربة؛ أحمد حمدي، أبوليوس؛

Abstract:

This research paper attempts to talk about the art of the Algerian poetic theater through the experience of the poet Ahmed Hamdi in his play "Apolius", where he went through this experience in an attempt to play the poem, by creating a dramatic atmosphere in it, with its singing and poetic characteristics. In addition to what poetic theater gave him the ability to express the issues of his homeland and the modern era with its various activities.

-Did Ahmad Hamdi succeed in trying poetic theater?

-In what way did the aesthetics of the play Apollius manifest in terms of vision and art?

Keywords: poetic theater; experience; Ahmed Hamdi, Apolius;

* المؤلف المرسل.

1- مقدمة:

إنَّ الشاعر الغنائي حين يحس بالحاجة إلى الخروج عن الصيغة الغنائية للتعبير عن تجاربه الذاتية " فإن أقرب الأشكال الشعرية لتلبية هذه الحاجة هو شكل القصيدة الدرامية، أو الدراما الشعرية . وكلا الأمرين نجده بصورة أو بأخرى عند كثير من الشعراء الذين تحولوا بفنهم الشعري إلى المسرح في العصر الحديث. وقلما لجأ هؤلاء إلى أي شكل من أشكال التعبير النثرية كالقصة أو الرواية أو حتى المسرحية النثرية؛ ذلك لأن العواطف الإنسانية - في حالة التوتر الشديد والانفعال القوى، كما قال إليوت - تتجه إلى التعبير عن نفسها شعرا لا نثرا .."[1]

إنَّ الحديث عن جنس المسرحية الشعرية العربية يقودنا إلى طرح سؤال جوهري أملاه الواقع الأدبي والثقافي المسرحي وهو لماذا تراجع عدد المنتج الجيد من النصوص المسرحية الشعرية رغم وجود ثلة من الشعراء في العصر الحديث يمكنها نسج نصوص مسرحية شعرية بحس درامي لافت؟

وخاصة وأننا نفتخر بكوننا أمة ديوانها الأول هو الشعر، إلا أنّ نظرة فاحصة في التراث الشعري العربي القديم توضح بشكل بيّن أن المسرح الشعري "لم يحتل مكانة متقدمة لديهم اللهم إلا تلك القصائد التي تحمل الشكل البدائي من الحكي الدرامي الذي احتشدت به قصائد عمرو بن أبي ربيعة والتي تسرد علاقاته ومغامراته العاطفيه.. في حين تصدر تراث المسرح الغربي متمثلا في الألعاب التمثيلية الأولى عند اليونان قائمة على مقاطع الشعر وهى عبارة عن التراتيل الأساسية التي ينشدها الكورس للإله باخوس إله الخمر. لدى اليونان والرومان، وكان لها ما لها من أثر في نقد المجتمع.."[2]

فقد تأخر ظهور المسرحية الشعرية في أدبنا العربي الحديث عامة وأدبنا الجزائري على وجه الخصوص، فلم تأخذ حيزا حقيقيا – عربيا - سوى بعد الحملة الفرنسية على مصر، وفي العصر الحديث ومع بدايات بزوغ كتابة الشعر المسرحي وتطوره إلى المسرح الشعري، وقد كانت نصوص أمير الشعراء أحمد شوقي بما تتميز به من الغنائية والتمثيلية والدرامية هي الدعامة الأساسية التي مثلت هذا النوع من المسرح.

أما قبل ذلك فقد كانت معظم الأشكال التراثية الأولى التي شكلت الإرهاصات الأولى للمسرح العربي والجزائري تقحم في عروضها الشعر كوصلات غنائية.. لأن الجمهور كان يستمتع بسماع الغناء والأشعار عبر العروض أكثر من العروض المسرحية بحد ذاتها.

ويمكن اعتبار خليل اليازجي في مسرحيته الشعرية (الوفاء والأمل) أول من قاد حركة التوظيف والتأسيس والتأصيل للمسرح الشعري العربي. ثم ظهرت بعده في السنوات الموالية أصوات مسرحية كثيرة لشعراء كبار بعد صلاح عبد الصبور والشرقاوي ونجيب سرور وفاروق جويدة وعزيز أباظة والجيل الذي تلاهم.. حيث عرف المسرح العربي العديد من المسرحيات الشعرية الرائعة مثل: مصرع كليوباترا غروب الأندلس، القيصر، مأساة الحلاج، شجرة الدر، وغيرها من المسرحيات التي تركت صداها حتى اليوم.

حيث عرفت تطورا في مبناها ومعانيها، في أشكاله وأدواتها الفنية ومضامينها؛ حيث انحازت مهتمة بالمهمشين والمقهورين، ونزلت بالمسرح الشعري من علياء النخبة لمخاطبة البسطاء بلغة واضحة وسهلة.

إنَّ هدف هذه الورقة البحثية هو الوقوف وقفة نقدية عند هذا الفن ونشأته وخصائصه، ومدى حضوره في الأدب الجزائري عامة والمسرح على وجه الخصوص، وقد اتخذنا من المسرحية الشعرية " أبوليوس" لأحمد حمدي نموذجا للتطبيق والتحليل.

2- مفهوم المسرحيّة الّشعريّة :

عرَّف المعجم المسرحي المسرحية الشعرية بأنها " **تسمية يقصد بها المسرحية المكتوبة شعرا أو بلغة نثرية لها طابع شعري، وتستخدم اليوم للتمييز بين المسرح المكتوب شعرا والمسرح المكتوب نثرا** "[3].

وهي أيضا" **النص المكتوب شعرا، وهو قابل للتّمثيل؛ لأن البناء الدرامي يهيمن فيه على العناصر الغنائية، ويسيرها لمصلحة التّمثيل**"[4] وبذلك فالشّعر المسرحي شعر أولا، ومسرح ثانيا، أما المسرح الشعري فهو مسرح أولا وشعر ثانيا.

يحمل هذا التعريف قطبين مترابطين متلازمين هما الشعر والمسرح. فالمسرح يمكّن الشعر من الخروج من غنائيته، ويجعله أكثر التصاقا بالجماهير. كما أن الشعر يوفر للمسرح الدفقة الشعرية، والكثافة الإيحائية التي تّجعل الحوار المسرحي ينأى عن اللغة التقريرية لصالح اللغة الأدبية.

بالإضافة إلى عمل الشعر من خلال الإيقاع الذي يأخذ بلب المستمع على غير وعي منه؛ وتقوية التأثير الدرامي وتعميقه عن طريق التنويع الموسيقى في أساليب الخطاب والحوار. فالشعر المسرحي ليس مجرد ديكور، أو حلية يتحلى بها الحوار المسرحي؛ فهو الذي يجعله أكثر درامية.

وهذا ما يجعل المسرح الشعري " **يتحرك في منطقتين: دائرة المسرح ودائرة الشعر، ولكي تنجح المسرحية لا بد أن تتفوق في هاتين المنطقتين..**"[5]، فالمسرح الشعري هدفه القبلي مسرح ومقصديته مسرح كذلك، فيما يتفاوت دور الشعر المسرحي بين تحقيق أولية الشعر على المسرح.

3- نشأة المسرحيّة الّشعريّة في الجزائر:

ارتبط ظهور المسرح الشعري في الجزائر بتلك التمثيليات المغناة التي ظهرت مع بروز بوادر حركة مسرحية في المدارس والنوادي، حيث أقدم بعض الهواة الشباب على تقديم تمثيليات قصيرة ممزوجة بالأغاني والموسيقى، أما طلبة المدارس الإسلامية فقدموا تمثيليات باللغة العربية الفصحى[6] وقد أدرك رواده ولاسيما علي سلالي "علالو" ورشيد القسنطيني" و"محي الدين باشتارزي" ميل الجمهور الجزائري إلى الطرب والغناء فقدموا عروضا فكاهية تتخللها مقاطع كثيرة موسيقية أو غنائية، وتكون مشفوعة بالرقص والضرب على الطبل أحيانا، ولاقت هذه العروض نجاحا وذيوعا منقطع النظير.

فالناظر لنشأة المسرح الجزائري يلحظ أن بدايته كانت مع الأشكال الشعبية التراثية من مناظر الفرجة والحلقة المسرحية، وروايات المداحين، وخيال الظل، والكراكوز، بالإضافة إلى العروض التمثيلية الشعبية التي تجمع بين الأداء الحركي والغناء والموسيقى التي كانت تقدم في الأعياد والمناسبات الدينية مثل المولد النبوي والحج وما ارتبط بزيارة القبور والأضرحة..، وغيرها والتي تكاد تشترك جميعها في احتواء عروضها على الغناء، والتسلية والترفيه، وبكونها أداة لمقاومة الاستعمار، ونشر الوعي والفكر والتحرر، رغم المنع الذي عرفته هذه العروض فإن هذا النوع من الترفيه الشعبي ظل موجودا ببعض المدن بعيدا وفي غفلة من عيون الرقابة الاستعمارية.

دون أن ننسى الزيارات المسرحية العربية، خاصة التي قامت بها فرقة عز الدين المصري سنة 1922م، حيث عرضت تجربتها في الجزائر فحازت على رضا الجمهور ففاق نجاحها نجاح فرقة جورج الأبيض حسب رأي نصر الدين صبيان، والذي يعلل النجاح الذي حققته

هذه الفرقة لأسباب تتعلق بنوعية العروض نفسها فالمسرحيات التي عرضتها (فرقة عز الدين) تضمنت كما يقول الدكتور عبد المالك مرتاض أغاني وموالات شرقية جميلة، أطربت الجمهور الجزائري وقد يكون إعجابه بها أكثر من إعجابه بالمسرحيات[7].

لقد كانت المدارس والنوادي وفتيانها الثمرة الأولى للحراك المسرحي الجزائري، فقد أقدم بعض الهواة الشباب على تقديم تمثيليات قصيرة ممزوجة بالأغاني والموسيقى أما طلبة المدارس الإسلامية فقدموا تمثيليات باللغة العربية الفصحى[8]، والتي لا تخلو من الغناء أيضا.

إذن كانت العروض المسرحية الأولى مرفقة بالغناء والموسيقى، وهذا ما ميز الانطلاقة الأولى للمسرح في الجزائر، وفي ذلك يتحدث (أحمد بيوض) عن الإرهاصات الأولى للمسرح الجزائري يقول:" **كان الجو في هذه الفترة يتميز بصفة خاصة بإحياء السهرات الفنية الغنائية التي كانت تعرض خلال استراحاتها بعض السكتشات، ذات الطابع الفكاهي الهادف**"[9] والجاد والرامي لبعث رسائل ظاهرة ومضمرة.

كذلك ارتبط وجود الغناء بالانطلاقة الفعلية للمسرح الجزائري الناطق باللهجة الدارجة والعامية، وكانت الانطلاقة عرض مسرحية جحا سنة 1926 لعلالو، حيث اعتمدت هذه المسرحية في لغتها على الدارجة وفي حل عقدتها على الغناء والطرب، من هنا فالمسرح في إرهاصاته وبداياته "**ارتبط بالغناء وبلغة شعبية خفيفة قادرة على توصيل الفكرة وأداء الدور، بل وإطراب المتفرج**"[10].

انطلاقا مما سبق هل يمكن لنا أن نقول بأن ارتباط المسرح بالغناء والموسيقى سهّل وفتح المجال لانتشار أنواع مسرحية غنائية كالمسرحية الشعرية،؟ وهل كون الشعر العربي غنائي بالطبع سهل اندماجه مع المسرح. أم أنَّ ذلك كان عاملا سلبيا وقف في وجه تطور العرض المسرحي واستقلاله عن فن الغناء والموسيقى؟.

تعود البداية الفعلية للمسرحية الشعرية في الجزائر إلى الثلاثينيات من القرن الماضي، وكان ذلك من لدن بعض أدباء جمعية العلماء المسلمين الذين قادوا الحركة الفكرية والثقافية في البلاد، بالإضافة للحركة الدينية الإصلاحية التي أولوها العناية اللازمة، حيث ساهموا في إرساء دعائم حركة ثقافية أدبية ونقدية بلسان عربي فصيح في فترة زمنية مبكرة، وانكبوا على دعم الحركة المسرحية الناشئة آنذاك بنصوص مسرحية كثيرة، استدعت التراث التاريخي والديني لمواجهة السياسة الاستعمارية الرامية إلى طمس الهوية الجزائرية الأصيلة.

تُعد مسرحية (بلال بن رباح) لمحمد العيد آل خليفة أول نص يمثل البداية الفعلية لهذا النوع المسرحي في تلك الفترة. لتأتي بعدها مسرحية (رواية الثلاثة) كثاني مسرحية شعرية في الأدب الجزائري كانت سنة 1941، على يد محمد البشير الإبراهيمي، وردت كلها على بحر الرجز، كتبها صاحبها حين أجبر على الإقامة في آفلو أثناء الحرب العالمية الثانية، وهي تقع في 877 بيتا، وفي ثلاث جلسات هي بمثابة فصول مسرحية، شخصياتها المحورية عبد الحفيظ الجنان، ومحمد بن العابد الجيلالي، والسعيد بن حافظ [11].

ليتوقف التأليف في المسرح الشعري بعد ذلك عقودا طويلة حتى سنة 1988، أين عرف الأدب الجزائري مسرحيتين شعريتين: هما (حكاية ثورة، وأنا الجزائر) للكاتب محمد الأخضر السائحي، نشرهما بعنوان (الراعي وحكاية الثورة). ليلحقه بعد ذلك الشاعر الجزائري أحمد حمدي بنصه المسرحي الشعري بعنوان "أبوليوس" ينشره اتحاد الكتاب العرب بسوريا سنة 1990، كما يكتب نصا آخر بعنوان (ديوان الداي حديث السقوط) الذي تنشره وزارة الثقافة بالجزائر سنة 2007، ويؤكد الكاتـــب أن هذه المسرحية نشرت في مجلة الكاتب الجزائري سنة 2005 [12].

من هنا يتبين "**أن رصيد الجزائر من المسرح الشعري قليل جدا، هذا إذا استثنينا طبعا ما سماه أصحابه أوبيرات، نصان كتبا قبل الاستقلال، بل قبل الثورة التحريرية، ولكنهما ظهرا في فترة انتعش فيها الفعل الإصلاحي كثيرا، وقامت جمعية العلماء بجهد جبار**

ليس على مستوى التعليم فحسب بل حتى على مستوى الأدب، شعرا ونثرا، مسرحا موجها للكبار والصغار، وباقي النصوص كتبت بعد الاستقلال غير أن الجزائريين انتظروا خمسين سنة أخرى ليواصلوا الكتابة في هذا الجنس.."[13]، لذا فإننا نجد أنَّ ما كُتِبَ قليلٌ جدا، ولا يعبر إطلاقا عن حاجة المجتمع الجزائري لمثل هذا النوع من المسرح.

4- "أبوليوس" لأحمد حمدي وجماليات المسرح الشعري:

لم يكن "محمد العيد آل خليفة " الشاعر الوحيد الذي ألف مسرحية شعرية، بل يطالعنا البشير الإبراهيمي سنة 1941 بمسرحية "رواية الثلاثة" وهي أرجوزة ألزم فيها الكاتب نفسه بما لم يلزم، وسعى من خلال أسلوبها المتأنق، وإيقاعها الخفيف إلى معالجة موضوع اجتماعي إصلاحي يثير حافظة الصداقة والأخوة والوفاء حين يصور جلسة بين ثلاثة أساتذة يتدبرون فيها كيفية دفع ثمن طابع بريد الرسالة التي ينوون إرسالها إلى شيخهم[14]، وعمد من خلال هذا الموضوع إلى تعرية باطن فئة مهمة من فئات المجتمع الجزائري وهي فئة الأساتذة، ناقدا بعض السلوكيات التي تعلي قيمة الفرنك على حساب المشاعر الإنسانية، موظفا، للتعبير عن هذه الأفكار، أسلوب السخرية.

ثم عرفت المسرحية الشعرية، بعد الاستقلال، تطورا ملحوظا قاده مجموعة من الشعراء الذين كانوا يتمتعون بالحس المسرحي أمثال: محمد الأخضر السائحي، محمد بلقاسم خمار، وأحمد حمدي، وسليمان جوادي، وعز الدين ميهوبي، ويوسف وغليسي وغيرهم، حيث سعوا إلى البحث عن وسيط تعبيري وجنس أدبي أكثر فنية وتأثيرا، وملائمة لروح العصر، حيث تتماهى فيه الفروق بين الأجناس الأدبية والفنية، فكتبوا مسرحيات شعرية انتقلت من النمط التقليدي إلى الشكل التجديدي الذي يعتمد الإيقاع الحر، بأسلوب يغلب عليه الإيحاء والرمز، عبر طرق موضوعات مختلفة ومتنوعة.

أ. الغاية من المسرحية الشعرية:

يعتبر أحمد حمدي من الشعراء الجزائريين الذين شهدت مرحلة السبعينات والثمانينات على شعرهم وإبداعهم، من خلال ما أنتجه من مجموعات شعرية أرخت للأدب والشعر الجزائري في تلك الفترة، وغير بعيد عن الشعر، نجد أنّه قد اقتحم جنسا وفنا يغترف من الشعر وينهل منه، إنه المسرح الشعري، فلقد أدرك أحمد حمدي " **أن المسرحية هي أرقى أنواع الفنون، كما أن الشعر الدرامي هو أرقى أنواع الشعر، إذ ينتقل به الشاعر من الغنائية الفردية إلى الموضوعية"**[15].

ولأن التاريخ والاستلهام منه باب ومجال مفضل للمسرحية الشعرية، فإن الشاعر اختار من التاريخ ما يمثله ويعبر عن ثقافته وحضارته، فنجده يختار شخصية تاريخية تضرب في أعماق التاريخ، إنه أبوليوس.

إنّ اختيار أحمد حمدي لهذه الشخصية التاريخية كان لعدة أسباب وغايات فهو " **لا يطمع إلى الإحاطة بثراء شخصية "أبوليوس" كله، فقد مثّل أمرين: أولهما إحياء ذكر هذه الشخصية القومية الفردية، وثانيهما تكريم القيم الفكرية والنضالية ولاسيما قيم الانتماء إلى الأرض والوطن وقد مثلتها سيرة أبوليوس تمثيلا مشهودا، غير أن ميول نزوع حمدي إلى التبسيط والاختزال قد قلل من قابليات معالجة شبكة المفاهيم والعلاقات المعقدة في سيرة أبوليوس وعصره"**[16]

إنَّ" **الغاية من هذا النص قد تكون محلا للتّساؤل.. إنَّ النص الإبداعي المستند والمستمد من الوقائع التّاريخية الماضية، والموغلة في القدم، ليس مثل النص الإبداعي المستند إلى وقائع الزمن الحاضر، لكن هذا الاختلاف لا يعتبر شيئا على مستوى الخطاب**

الإيديولوجي للنص.. إنَّ النص الإبداعي ليس نصا تاريخيا، ولا هو سرد ساذج للوقائع التّاريخية الجامدة. إنّه قراءة جديدة لواقع لا يعير أي اهتمام للتّسلسل الميكانيكي للأحداث السابقة في سياق النّص الجديد"[17]. وهو هنا يوضح الفرق بين النص الإبداعي والنص التاريخي؛ حيث يكشف أن النص الإبداعي لا يخضع لنفس مقتضيات التاريخي، بل له حرية الكشف والمساءلة والحوار.

وفي الطرح نفسه نجد أن تقديم "الطاهر بن عيشة"، للمسرحية الشعرية لم يخرج عما أقره أحمد حمدي، فقد لاحظ المقدم **" أمورا ثلاثة، أوليا شعوره الغامر بالسعادة، لأن شاعرا جزائريا لم يتهرب من الميدان المسرحي، فأبدع مسرحية شعرية تدرك خطورة رسالة المسرح وعظمتها، وثانيها أن المسرح الشعري نفسه على جانب كبيرة من الخطورة، إذ فيه يتزاوج الفكر بقدسيته، والشعر بعظمته والفن بروعته، وهذه مغامرة من مغامراته اللافتة للنظر، وثالثها أن العمل المسرحي أيا كان قضية يخدمها وهدفا يرمي إليه، والقضية هنا: هي كشف الغبار التاريخي عن نضال شعبنا ضد الاستعمار الروماني، الذي خيم ظلامه على أرضنا، مدة تزيد عن الثمانية قرون، ظل شعبنا خلالها يقاوم بجميع طبقاته، ويسعى إلى التحرر الانعتاق من الظلم والعبودية وأثناء هذا النضال المرير، برزت عدة بطولات شعبية ظلت تضحيتها معالم مجد وشرف للقوافل المتتابعة للجهاد والحرية، الرافضة للذل والاستعباد، ومن أبرز هذه البطولات وهي كثيرة لا تعد ولا تحصى، بطولة "أبوليوس" النوميدي المداوروشي الذي اتخذ منه حمدي بطلا رئيسيا لمسرحيته الشعرية هو وشخصية هذا البطل تتضمن عدة مناقب تستحق البقاء والخلود.."**[18].

وعلى هذا الأساس تكتسي مسرحية "أبوليوس" لصاحبها أحمد حمدي أهميتها الخاصة من كونها أثارت فينا قضية هذا المثقف العبقري الذي أنجبته تربة الجزائر الخصيبة وتتضمن هذه المسرحية في النهاية دعوة لأحفاد أبوليوس من المثقفين الجزائريين أن يعيدوا الاعتبار لأعمال "أبوليوس" العلمية والأدبية.[19]، للاستفادة وأخذ العبرة ومعرفة تاريخ الأمة.

إذن نستنتج أن أحمد حمدي كانت غايته من المسرحية هو:

- إحياء ذكر شخصية أبوليوس الوطنية والقومية.
- الاحتفاء بالقيم النضالية، خاصة حب الوطن والتمسك به والدفاع عنه في كل الظروف، من خلال ترسيخ قيم الانتماء إلى الوطن.

ب. مضمون المسرحية الشعرية:

وقد اختار أحمد حمدي لمسرحيته شكل اللوحات، فتألفت مسرحيته من ثلاثة عشر (13) لوحة تابع فيها شخصية أبوليوس ومساراته ونضاله، مركزاً على الأحداث التالية[20]:

اللوحة الأولى:

الكورس وأبوليوس والكائن وحوار حول العدل والطغيان والفوارق بين البشر.

اللوحة الثانية:

أبوليوس في مخفر الشرطة متهم بالشغب وهو يرفض الاتهام، فالأرض أرضه، إنه بربري في بلاده.

اللوحة الثالثة:

قلق والديه عليه، وخبر من عبد أنه في السجن فيطمئنه الأب أنه تحت الحراسة، لكن الأم تظل قلقة؛ فللأمر بعده السياسي، لأن أبوليوس من جماعة عصاة أثينا.

يلتفت الأب إلى تجارته واستقبال التجار، بينما الكورس يدعو لانتفاضة الشباب في الشوارع.

اللوحة الرابعة:

يدخل الأب إلى مخفر الشرطة ويدفع لكبير الشرطة نقوداً لإطلاق سراح ابنه، وعند خروجه تأتي أخبار مناهضة للحكم والمطالبة بعودة أبوليوس وتخفيف الضرائب والقمع.. فيطلب من أبوليوس تهدئة المتظاهرين، ولا يفعل، وعندما يبدأ القتل يقرر مخاطبتهم، ويحذر الرومان من القمع:

أبوليوس: (خائفاً على مصير السكان):

"سأخطب فيهم لعلهم يرجعون غير أني أحذركم من مواجهة الوضع بالقمع والقتل، إنما ذاك عين الخطأ بأن الزيت يلهب ناراً، ويلقي الدمارا" [21].

اللوحة الخامسة:

أبوليوس خطيب في الجماهير لمناهضة روما ويقنعهم بتشكيل وفد من فئات الشعب لمفاوضة المحتلين عن القمع ثم الغلاء وارتفاع الضرائب.

اللوحة السادسة:

لا يستمع القنصل للوفد، بل يأمر بنفي أبوليوس وسجن بقية الوفد، ثم تقوم الحرب بين الفرس والرومان.

اللوحة السابعة:

أبوليوس في بيته مع الشرطي قبل نفيه، وتعليقات من الأب والأم وأبوليوس.

اللوحة الثامنة:

القافلة إلى (لاويا) مع المنفيين، ونشيد أبوليوس حول الحنين والوطن:

حزين وقد كانت جراحي كثيرة لكن جرح النفي أقوى من الحجر [22]

اللوحة التاسعة:

في مكتبة أويا ولقاء مع الأميرة (بودنتيلا) التي تعده ضيفاً في قصرها، وتخبره أنها والدة (بونتيانوس) الذي تعلم معه في أثينا وروما.

اللوحة العاشرة:

تفاقمت المؤامرات على أبوليوس خلال السنة الأولى من إقامته في (أويا)، فيقترح (بوفيتانوس) عليه أن يتزوج أمه ليحميه قانون البلاد، ويفعل، وروحه حزينة:

أبوليوس:

أيها الصوت الغريب

يا صدى الحزن

ويا عسف القيود

لم يعد للحرف معنى ووجود

إن بدا عبداً ذليلاً

همه أن يرضي الحكام

والعهد الرذيلا [23]

اللوحة الحادية عشر:

لا يعقد قرانه على (بودنتيلا)، ولكنه يقدم للمحاكمة، ويعطي فرصة للكلام، ويُتهم بالسحر:

إنني أيها القاضي

ويا حاكم أويا

لم أقل غير الذي أعرف

أما السحر والشعوذة الفجة وأنواع الجريمة

لم تكن يوماً مثاراً لاهتمامي

إنها فعلة شذاذ

وقطاع الطرق[24]

ويقرر رئيس المحكمة نفيه من أويا، بينما تخرج مظاهرة هائجة مائجة معه.

اللوحة الثانية عشر:

يرمى خارج المدينة، ثم يلتقطه المسافرون، ويخبرونه بهياج الشعب، ويهتدي إلى قرطاجة أما الأميرة فترحل إلى هناك، ووراءها القنصل.

اللوحة الثالثة عشر:

يحكم صديقه «سرابو» قرطاجة ويكرمه مع الأميرة ويحتفلون بإقامة تمثال له ثم يخطب فيهم عن الشاعر فيلمون الذي مات وهو يدعوهم لإزاحة الستار عن النصب والذكريات التي لا تموت.

ت. لغة المسرحية الشعرية:

اشترط نقاد الفن المسرحي في اللغة أن تكون " **شفافة غير كثيفة، تضيئ المعنى ولا تطمسه، ويُستعان بها على جلاء مشاعر تتراءئ على هامش الموقف، وتساعد موسيقاه على إذكاء هذه المشاعر دون أن تلحظ..**"[25]، وتساهم في بلورة أفكار الكاتب، "**فبالرغم من أن الكاتب أصلا يتميز بلغته، إلا أن الفكرة المسرحية من أجل تحققها هي التي تختار اللغة المناسبة، وهذا يعني أن لغة لا تتناسب**

مع الفكرة قد تقضي عليها، أو أنها لا تحقق الهدف المطلوب، لذا فالمسرح كشكل ووجود إبداعي لذاته لا يتحقق إلا بلغته"[26].

وما تفرزه من حمولات فكرية ومعرفية ونفسية.

إنَّ القارئ للمسرحية الشعرية (أبوليوس) يدرك **أنّ أحمد حمدي اعتمد على إحلال لغة الشعر في مكانها السامي والنضالي والتأملي ذو الحس الرقيق**[27]، فقد استخدم لغة فصيحة لكنها بسيطة ذات ألفاظ وتراكيب متداولة.. لكن أحيانا يرتفع مستوى اللغة عنده ليحلق في عالم الشعر الجميل ليس بإيقاعه، فحسب بل بصوره الجميلة[28]، فنجده يعبر عن آلام ووجع ذاته المنكسرة، بلغة طافحة بالشعرية والجمالية الراقية، فيقول:

أبوليوس":

سلام على الدنيا؛ سلام على الربى

سلام على الأزهار، والماء، والنهر

لكم كنت مشتاقا إليكم في قربكم

فكيف يكون الصبر بعد الذي يجري؟

ولم أك يوما أرقب الساعة التي

أفارق أرضا من دمائي وشعري

أنا الآن ....لا أدري أنا من أنا ؟

أصفصافة الأحزان أم لوعة الهجر ؟

حزين .... وقد صارت جراحي كثيرة

ولكن جرح النفي أقوى من الجمر ...

بلادي التي قد صغت منها طفولتي

وأحلامي السكرى ، وفاتحة العمر

هواك هواي قد ترعرع في دمي

وشب لهيبا في فؤادي ، وفي صدري

فلن تهزم الأحزان شوقي وخافقي

وأنت بلادي درة المجد ، والدهر[29]

فما نلاحظه على هذا المقطع أنه كُتب بلغة شعرية لا يجد فيه المتلقي صعوبة في فهمها وإدراكها والاستمتاع بجزالتها وجماليتها وصورها ودراميتها، فهو نص بعيد عن الصنعة والتكلف والتقعر والمبالغة.

وفي مقطع آخر نجد الشاعر على لسان البطل في حوار داخلي يناجي الحرف، الكلمات، يبثها آماله، حلمه الجميل، أغنياته العذبة في غدٍ أجمل وأفضل، غد ينتصر فيه الأمل، التضحية والنضال.

أبوليوس : (في حوار داخلي)

أيها الحرف،

أيتها الكلمات التي لا تجيء

ابعثي قدرا، قمرا

وصايا نبي

وتعالي إلي.

نرسم الزمن المستحيل

وأشجاره الوارفة.

ونغني لمرحلة واعدة[30].

من خلال هذا المقطع يتبدى الحس المأساوي الرومانسي طافحا يجسد آلام الشاعر وطموحه، فهو شعر يتصف بالإنسانية والعذوبة، والإيقاع اللين الرقيق الذي يؤثر في القلوب، كل ذلك مع الإيجاز والوضوح.

بالإضافة إلى أن نسيجه الشعري نحس فيه الصدق والعذوبة ولا يخرج عن البؤرة المركزية للهدف الأعلى للنص المسرحي، من خلال مساهمته في بناء الحدث وتطور الشخصيات وإظهار الصراع.

ث. إيقاع المسرحية الشعرية:

اعتمد الكاتب على " تفعيلات ثمانية بحور شعرية هي على الترتيب: (المتقارب 39 مرة) و(المتدارك 52 مرة) و(الرجز36 مرة) و(الرمل 12 مرة) (والكامل 3 مرات) و(السريع 1مرة) و(الطويل 1مرة)، ومعنى ذلك أن أحمد حمدي اعتمد كثيرا على شعر التفعيلة، ولا عجب فهو من شعرائه في الجزائر"[31]. أما الشعر العمودي فقد استخدمه مرة واحدة وجاء ذلك على لسان أبوليوس عندما كان مبعدا عن وطنه:

سلام على الدنيا؛ سلام على الربى سلام على الأزهار، والماء، والنهر

لكم كنت مشتاقا إليكم في قربكم فكيف يكون الصبر بعد الذي يجري[32]

إنَّ ميل أحمد حمدي إلى شعر التفعيلة مرده ما يمنحه له من حرية في " **الحوار الدرامي، والحركة المسرحية من الشعر في قالبه التقليدي..**"[33]. إذن وجدنا أنَّ الشاعر قد زاوج بين الشعر العمودي وشعر التفعيلة، مع غلبة شعر التفعيلة في كل المسرحية، مع ما خالطها من لغة منثورة تبتعد عن الوزن والإيقاع المتماسك. لغة منثورة قريبة من الحديث اليومي العادي مثل قوله:

الضرائب الضرائب

ازداد الاضطراب

يا كلاب يا كلاب[34]

ويقول أيضا:

أذكر أن القانون يعاقب حتى مجرد تعمد الجريمة[35] **كبير الشرطة:لا أريد ابتداء من اليوم أي قلاقل وأي اضطراب/ولولا أبوك ورتبته السامية وصداقتنا الدائمة لاتخذنا مواقف أخرى/إزاءك والإضراب الرعاعي/فلتخرج الآن تخطب فيهم/وتنصحهم بالرجوع إلى دورهم والعمل/ أبوليوس:ليس لي أي أمر عليهم/وأعرف أن تظاهرهم جاء ردا على القمع والاضطهاد/والضرائب والضرب**[36]

إنَّ حضور هذه الفقرات والأسطر النثرية التي تفتقد للوزن والقافية له ما يبرره عند كثير من النقاد، فعالَم المسرح هو عالم الفرجة لا عالم البيان والبلاغة، **"والشّعر في المسرحية الجيدة ليس هدفا ولا غاية، بل وسيلة للتّعبير عما يجول في أعماق الشّخصيات، وهو يتلون بلونها، يشتد حين تشتد، ويتناسب مع كل حركة من حركاتها في الفرح، وفي الحزن، وفي الهدوء والتوثّب والصراع"**[37].

وفي هذا الصدد يقول عبد الله أبو هيف: **"لقد كتب أحمد حمدي مسرحيته شعرا ونثرا، فكانت جل المواقف الفكرية والنضالية والتأملية مصاغة بلغة الشعر، ونطقت العامة من الشرطة والجنود والموظفين نثرا في محاولة مقبولة لحل عقدة اللغة المسرحية.."**[38].

لقد أفلح أحمد حمدي بدرجة متفاوتة في إيجاد الأداة اللازمة لقيام المسرح الشعري، فجاء الحوار بلغة سهلة هينة، مطواعة، قريبة جدا من اللّغة النّثرية بل لغة الحياة اليومية ، لغة حاملة لمضمونات الحياة، بعيدا عن التّنميق والزخرفة والكلمات الحوشية، والاستعارات البعيدة، جنح من خلالها إلى ما يشبه لغة الحديث اليومي في مزيج من المشاهد التّسجيلية، ولعلّ مرد ذلك إلى أن اللّغة في المسرحية الشّعرية **" لغة مرصودة لأن الشّخصيات التي تتبادل الحوار ليست وحدها، فهناك الجمهور الذي يتابعها، فلا بد من التّلقائية"**[39]. **إذن** من خلال المسرحية الشعرية أبوليوس يمكن ملاحظة أنها اعتمدت أنماطا مختلفة من الشعر، غلب عليها شعر التفعيلة، مع تطعيمها بالشعر المنثور.

ج. **الكورس ووظيفته في المسرحية الشعرية:**

عُرف الكورس عند اليونان بوصفه شكلا من أشكال التعبير الفنية المؤثرة في سير الأحداث، يتمحور دوره في القيام بالوظائف التالية: تقديم العمل الدرامي والشخصيات الرئيسية، ومساعدة المتفرج على إدراك الموعظة التي يشتمل عليها العرض المسرحي.

والكورس عبارة عن مجموعة من الأشخاص لا يتجاوز عددهم الإثنى عشر (12)، يحيطون بالشخصية التمثيلية الأساسية، ويكونون صدى لها في تراتيلها وإنشاداتها الغنائية ونزعاتها الحميمة وأهوائها[40]، ويؤدون أدوارهم مجتمعين عبر صوت واحد متناغم، وقد يتخذ هذا الصوت أحيانا دور المحايد فتنحصر مهمته في التمهيد لما سيحدث، أو دور الراوية عبر تقديم الشخصيات أو القضية، وقد يتخذ صوت الممثل ويتفاعل مع الأحداث، وقد يأخذ شكلا آخر وهو شكل الناقد الذي يتولى مهمة الانتقاد والتعليق على الأحداث، وقد يأخذ شكل المشاهد المتفرج والذي يتفاعل ضمنيا مع الأحداث[41].

لجأ الشاعر أحمد حمدي إلى الكورس بهدف تنويع الحوار[42]، ويتلخص دور الكورس في مسرحيته في توضيح الأحداث، والتّعليق عليها، بما يرتبط بالموقف الدرامي، حيث كانت أناشيدها مكملة للمشاهد التمثيلية، وحديثها وإنشادها جزءا من موضوع المسرحية دون أن تشترك في الصراع الدائر بين الشّخصيات.

يتمثل الحضور الأول للكورس تمهيدا لظهور أبوليوس، بل وتمهيدا لفكرة المسرحية ككل، ملخصا لها موضحا أسباب الاقتتال والفتنة التي من أجلها تقوم الحروب والصراعات.

يا سكان الأرض جميعا

إن المال هو الفتان

وإن الحكم إذا جار هو الطغيان

وإن القمع هو الخسران[43]

ويتكرر حضور الكورس في العديد من اللوحات المشهدية، كما في اللوحة الثانية والسادسة، وإذا كان في اللوحة الأولى مهّد لفكرة المسرحية فإنه يتجلى أيضا فاعلا مؤثرا داعيا للثورة، كما لو كان ممثلا وشخصية من شخصيات المسرحية، وذلك في اللوحة الثالثة مثلا، يقول الكورس:

الكورس:

يا شبابا في الشوارع

زائغ العينين ضائع

ارفض الذل

انتفض

تلقى هذا الكون رائع[44]

وتارة يعلق على أحداث المسرحية، فنجده مؤيدا منتصرا للبطل أبوليوس في أفكاره وأفعاله، بغية تحقيق مسعاه من أجل محاربة الطغيان والظلم والحق في الحياة الكريمة التي يسودها العدل والكرامة، وحرية التعبير.

الكورس:

الله

يا الله

الظلم ما أقساه

والعدل ما أبعده

في هذه الحياة (ص261)

من خلال ما تقدم من المقاطع رأينا أنّ الكورس في هذا المواقف لا يقف عند حدود المحاورة والكشف، بل يحاور، يعلق، يتأثر، يقدم النصيحة للجميع، بالإضافة إلى رصد اتجاه الفكرة وتدفقها والتعبير الواقعي عنها. إنَّ الكورس في هذا الموقف يدخل إلى المسرح عنصرا فاعلا يغني الحدث الدرامي وليس مجرد راوٍ، إنه يدخل وسيطا فنيا ولا يُقْحَمُ في العمل إقحاما.

إنَّ أداء الكورس لأكثر من دور واشتراكه في الحدث المسرحي كأحد الشخصيات، ثم ابتعاده عنه وتأمله له، لاستقاء العبرة والدرس، وتفاعله مع الأحداث وتعليقه عليها، يؤكد ارتباط التاريخ بالحاضر.

لقد كان الكورس جزءا من اللعبة المسرحية عبر مشاركته فيها، فهو لم يقف خارج اللعبة، ولم يقتصر دوره على الرواية، وإنما تحول إلى حالة إبداعية تأخذ بيد المشاهد المعاصر إلى التاريخ، أو تأتي بالتاريخ إلى الحاضر، وبقي في الوقت نفسه متصلا بالوقائع الدرامية فاخترق بذلك صلب الحدث المسرحي، وأثر فيه عبر تعدد الأدوار تأثيرا بالغا.

ح. شخصيات المسرحية الشعرية:

اعتنى الشاعر أحمد حمدي بعنصر الشخصية في مسرحيته الشعرية فوصفهم وصفا متنوعا مستغلا طرق ووسائل التشخيص الموجودة، حتى يحقق التواصل الجيد بينها فضبط مظهرها وحركتها، ووصف لباسها، وترصد أفعالها وأفكارها وتتمثل شخصيات مسرحيته في :الأب، الأم، ليانوس، القنصل الروماني، بودنتيلا، كبير الشرطة، رئيس المحكمة..

وسائل التشخيص في المسرحية:

- **التّشخيص بالفعل:**

وفيه يتم التعرف على الشخصية من خلال ما تقوم به من أفعال تتوافق مع طبيعتها ورغباتها وميولاتها، ورغم أن عز الدين جلاوجي في دراسته يوضح أن أحمد حمدي لا يولي أهمية كبرى للفعل في نصه، فأبوليوس هو الشخصية المحورية يقول ولا يفعل في معظم المسرحية[45]، إلا أننا نجد بعض الأفعال التي جسدها أبوليوس في مسرحيته مثل قوله:

" تلتفّ فرقة الشّرطة حول أبوليوس بشكل يثير الرعب ويقيدونه بالسلاسل" (ص257)

يدخل أبوليوس مقيدا، ووراءه الشرطي" (ص282)

- **التشخيص بالمظهر**

وهو **" يرتبط بمظهر الشخصية ويعرفنا عليها، من زوايا مختلفة منها مثلا: شكل الشخصية لونها و بنيتها وقوامها، من طول أو قصر، وبدانة أو نحافة، ومن حيث اللباس والملامح العامة والخاصة، كالآثار والندوب والجروح والتشوهات، ويوفر لنا مادة كبيرة لفهم الشخصية وتحليل مزاجها وطبيعتها ومستواها الفكري، وانتمائها الاجتماعي والديني والعرقي والتاريخي.."**[46]

ومن خلال قراءة المسرحية وجدنا أن الكاتب أحمد حمدي قد أهمل هذه الخاصية مع كل الشخصيات، إلا في مقاطع معدودة مثل وصف مظهر أبوليوس:

أبوليوس رجل كامل القوام، حازم في موقفه، جهوري في صوته، واضح في عباراته، يتكلّم باعتداد وصرامة، يرتدي قشابية عادية"[47]

- **التشخيص بالفكر:**

وذلك عن طريق ما يبدي من أفكار، وأهم ما يظهر في مسرحية أبوليوس أنه مثقّف، وثائر معتد بنفسه، لا يريد أن يبقى شعبه في الظّلام، يكره الظلم والطغيان:

ولنأخذ مقطعا يلخص مجموعة من الصفات الفكرية التي تميز بها أبوليوس، فهو من الأحرار، يرفض دوما الظلم، وينتصر للإرادة الحرة الإرادة الفردية والإرادة الجماعية، يقول:

أبوليوس (مبتسما):

أما أنا يا صاحبي

أكون من جماعة الأحرار

واسمي أبوليوس

نُفيت من مادورا

لأنني ضد نظام الضرب

والضرائب

والرومان

كما نفيت من أويا

لأنني أحببت بودنتيلا [48]

التشخيص بالرأي:

وعبره نكتشف الشّخصية عن طريق ما تقوله عنها الشّخصيات الأخرى. وكمثال على ذلك التشخيص الذي صورته لنا الأم عن ابنها:

الأم:

أخشى أن يحدث الشر

أبوليوس عنيد

لا يبالي بالحديد

يتحدى الحاكم الظالم

والطغيان والشر

وأقزام الوجود[49]

ويقول أحدهم في وقوع إحدى أميرات روما في حب أبوليوس:

أحدهم:

إنّه استولى على قلب بودنتيلا بسحره

حيث أضحت عبدة رهن قراره[50]

لقد حاول أحمد حمدي من خلال مسرحيته نسج شخصياته بوعي وإدراك، مصورا إياها بمختلف أساليب التشخيص والتصوير.

خ. كسر الإيهام، وفضح اللعبة المسرحية:

يعد التغريب تقنية معروفة في المسرح الملحمي، وتعني: **"نزع البديهي والمعروف والواضح عن الحادثة أو الشخصية، وإثارة الاندهاش والفضول حولها"** [51]، إذ يسمح التغريب **" بالتعرف على الشيء، لكن يجعله في ذات الوقت يبدو غريبا، مما يوقظ في المشاهد الرغبة**

في تغييره "[52]. فهو تقنية وفدت إلينا من المسرح البريختي، تقوم على إسقاط الحاجز الوهمي بين المتفرج واللعبة المسرحية، بحيث يصبح بإمكان الممثلين الاتصال بالجمهور ليتناقشوا حول مشاغلهم المشتركة، وليتعاون الجميع في فهمها ومحاولة تغيير الواقع والبحث عن البديل[53].

وقد عمل بريخت على تحرير التاريخ من الاغتراب بفصل المشاهد عن التاريخ عن طريق تنمية الوعي لدى المشاهد بالمشكلة المعروضة أمامه وحثه على التفكير فيها واتخاذ موقف عقلي منها[54]. وإسقاطه على حياته الواقعية اليومية.

وإننا نجد أحمد حمدي اعتمد هذه التقنية في مسرحيته الشعرية في بدايتها حين يخرج أبوليوس قبل أن يرفع الستار، ليقول للجمهور ، يقول:

" لقد جئتم إلى المسرح وأنا أشعر بالثقة في هذا.. لو كان تمثيلا تقليديا لضحكتم، فإن كان مشيا على الأقدام لارتعدتم خشية أن يسقط الماشي، ولو كان ممثلا هزليا لحييتموه بالتصفيق، أما إن كان فيلسوفا لتعلمتم منه شيئا.."[55] .

فهو هنا في هذا المقطع المسرحي اعتمد تقنية من تقنيات التغريب وكسر الإيهام والمتمثلة في **فضح اللعبة المسرحية**، من خلال الإشارة ضمنيا أو ظاهريا على أن ما يقدم مجرد لعبة مسرحية. ويكون ذلك عبر حضور المخرج أو خروج الممثل والشخصيات على الركح وإعلان أن ما يقدم مجرد مسرحية وتوجيه ذلك للجمهور. والهدف من ذلك تنبيه المشاهد على أن ما يعرض مجرد تمثيل. لا علاقة له بالحقيقة.

نستنتج أن تقنية التغريب في المسرح تهدف إلى **"دفع المتفرج للنظر من جديد إلى الأشياء نظرة فاحصة وناقدة"**[56] من أجل إيقاظ وعيه، وتعليمه، ليدرك مسؤوليته عما يدور حوله من أحداث، وليتخذ موقفا منها، ومن قضايا عصره ومجتمعه.

خاتمة:

بعد هذه الجولة التاريخية والنقدية حول المسرح الشعري الجزائري، وتجربة أحمد حمدي، فإن البحث قد خرج بجملة من النتائج، نذكر منها:

1. ارتبط وجود الغناء بالانطلاقة الفعلية للمسرح الجزائري، حيث اعتمدت المسرحية على الغناء والطرب، وبلغة شعبية خفيفة قادرة على توصيل الفكرة وأداء الدور، بل وإطراب المتفرج.

2. تعد المسرحية "بلال بن رباح" باكورة هذا النوع المسرحي في الجزائر، حيث يرى نقاد كثيرون أنّها أول نموذج للمسرحية الشعرية الناضجة فنيا، كتبها الشاعر "محمد العيد آل خليفة "سنة 1938 واستوحى مادتها من التاريخ الإسلامي.

3. من خلال ما تقدم في هذا العرض حول المسرحية الشعرية في الجزائر، نجد أن ما كتب قليل جدا، لا يعبر إطلاقا عن حاجة المجتمع الجزائري لمثل هذا النوع من المسرح.

4. تمكن أحمد حمدي من اقتحام عالم المسرح الشعري، وحاول أن يبدع فيه، بحدود إمكانياته الثقافية والشخصية.

5. كان مغزى المسرحية وغايتها هو: إحياء ذكر شخصية أبوليوس الوطنية والقومية. والاحتفاء بالقيم النضالية، خاصة حب الوطن والتمسك به والدفاع عنه في كل الظروف، من خلال ترسيخ قيم الانتماء إلى الوطن.

6. تعد مسرحية أبوليوس نموذجا للنضال والكفاح ومثالا للصبر والعزيمة والثبات، استمدت موضوعاتها من التاريخ المغربي القديم. بما تحمله من قيم ثورية التي يدعو إليها مسرحه الشعري، والتي يمكن أن تعد امتدادا طبيعيا ومنطقيا لما كان يبحث عنه شعره الغنائي من قيم الحب والعدل، والجمال، والحق، وأنه وجد المسرح بأدواته وإمكاناته الإعلامية، سبيلا إلى نشر ما يدعو إليه وينادي به على نطاق جماهيري أوسع.

7. اعتمد الشاعر على استخدام الرموز بأشكالها المختلفة ومرجعياتها المتنوعة كأفعال قادرة على إطلاق الدلالات المتنوعة، فقد اتخذ الشاعر أحمد حمدي من شخصية (أبوليوس) قناعا ورمزا للتعبير عن ثبات الذات الجزائرية المتمسكة بوطنها وبلادها الطامحة إلى الحرية الانعتاق من العبودية.

8. من خلال المسرحية أيضا قام الشاعر بدعوة الشعب الجزائري من خلال أبوليوس إلى حب الوطن والتمسك به والدفاع عنه.

9. لقد حاول الشاعر أحمد حمدي من خلال مسرحية (أبوليوس) أن يخلق التوازن والتوافق بين الأسلوب الشعري والبناء الدرامي، من خلال مسرحيته الشعرية التي بث فيها كثيرا من الأفكار والقيم الاجتماعية والأخلاقية والسياسية مستعينا بالأحداث التاريخية، وفق بنى فكرية تكشف عن قضايا مصير الإنسان والوجود والحرية، مبتعدا عن أسلوب المؤرخ إذ عالج المادة التاريخية بأسلوب فني وديناميكي مبدع، لذا جاءت مسرحيته تتصف بأنها هادفة تشترك في تقديم صورة للصراع الدائم بين الحق والباطل، بين كل ما هو شريف ووضيع .

الإحالات (المصادر والمراجع):

[1] عبد الحميد شيحة، الغنائية والدرامية في المسرح الشعري عند فاروق جويدة، مجلة كلية الآداب، دامعة المنصورة، العدد 23، أغسطس، 1998، ص 9- 10.

[2] صفاء البيلي، عن المسرح الشعرى المصرى ...الغائب الحاضر !!، نشرت فى 16 سبتمبر 2014 موقع: egyptartsacademy ، الرابط الالكتروني: http://egyptartsacademy.kenanaonline.com/posts/661336، تاريخ الزيارة: 10/5/ 2020.

[3] ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1997 ص 281.

[4] خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1997، ص 3.

[5] أحمد شمس الدين الحجاجي، المسرحية الشعرية في الأدب العرب الحديث، كتاب الهلال، ع 532 أكتوبر، 1995، ص 51.

[6] ينظر: نصر الدين صبيان، ظهور الحركة المسرحية في الجزائر بين التأثير الأجنبي الفرنسي والتأثير العرب الشرقي"، مجلة الكاتب العرب، العدد13 سوريا ، 1985، ص 99.

[7] نصر الدين صبيان، ظهور الحركة المسرحية في الجزائر بين التأثير الأجنبي الفرنسي والتأثير العربي الشرقي، مجلة الكاتب العربي، العدد13 سوريا 1985. ص 99.

[8] أبراهام دانينوس، نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، تحقيق و تقديم: مخلوف بوكروح، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2002. ص 25

[9] أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته و تطوره ،1926-1989 ، منشورات التبيين، الجاحظية الجزائر، د ط، 1998، ص 16.

[10] مخلوف بوكروح، المسرح الجزائري في رحلة البحث عن مؤلف، مجلة الأقلام، وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ، بغداد، العراق، العدد 06 آذار، السنة الخامسة عشرة، ، 1980، ص 167.

[11] عبد المالك مرتاض، خصائص الخطاب في رواية الثلاثة، مجلة الثقافة، الجزائر، ص 237.

[12] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، وزارة الثقافة، الجزائر،2007، ص11.

[13] عز الدين جلاوجي، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، (مذكرة ماجستير)، جامعة المسيلة، الجزائر، السنة الجامعية 2008 -2009 ص 27.

[14] ينظر: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر – النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972 عرض وتوثيق- دار الهدى، عين مليلة-الجزائر، ص 94-95.

[15] حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص 178.

[16] عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص 355.

[17] أحمد حمدي، أبوليوس، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1990، ص 10.

[18] عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، ص 352.

[19] عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، ص 366.

[20] تم استخلاص مضمون المسرحية من كتاب: عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2002 ص351- 352 .

[21] أحمد حمدي، أبوليوس، ص 41.

[22] أحمد حمدي، أبوليوس، ص 76.

[23] أحمد حمدي، أبوليوس، ص 89.

[24] أحمد حمدي، أبوليوس، ص 112-113.

[25] عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية، النظرية والتطبيق، دار المعرفة مصر، ط1، 1996، ص 120.

[26] وليد اخلاصي، لوحة المسرح الناقصة، أبحاث ومقالات في المسرح، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1997، ص 62.

[27] عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، ص 369.

[28] عز الدين جلاوجي، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص 53.

[29] أحمد حمدي، أبوليوس، ص 110.

[30] أحمد حمدي، أبوليوس، ص 327.

[31] عز الدين جلاوجي، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص 56.

[32] أحمد حمدي، أبوليوس، ص 316.

[33] عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية، ص 118.

[34] أحمد حمدي، أبوليوس، ص257

[35] أحمد حمدي، أبوليوس، ص320

[36] أحمد حمدي، أبوليوس، ص280

[37] مصطفى عبد الغني، المسرح الشعري العربي- الأزمة والمستقبل، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2013، ص.29.

[38] عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر، قضايا رؤى وتجارب، ص 355.

[39] حمادة إبراهيم، اللّغة الدرامية-العناصر المنطوقة وغير المنطوقة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2005، القاهرة، ص 207

[40] ينظر: ليون شانصوريل، تاريخ المسرح، تر: خليل شرف الدين، نعمان أباضة، منشورات عويدات، بيروت لبنان، ص 17.

[41] ريم اخليف عبد الله المرايات، التقنيات الفنية في مسرح ألفريد فرج، سليمان الحلبي، مجة كلية الآداب جامعة القاهرة، مجلد 71، العدد 3، يوليو 2011 ، ص 230.

[42] عز الدين جلاوجي، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص 190.

[43] أحمد حمدي، أبوليوس، ص 256.

[44] أحمد حمدي، أبوليوس، ص274.

[45] المرجع نفسه، ص 126.

[46] المرجع نفسه، ص 123.

[47] أحمد حمدي، أبوليوس، ص 255.

[48] أحمد حمدي، ص 359.

[49] أحمد حمدي، أبوليوس، ص ص305

[50] أحمد حمدي، أبوليوس، ص 338.

[51] بريخت برتولد، نظرية المسرح الملحمي، تر: جميل نصيف، منشورات وزارة الإعلام، مطبعة الجمهورية ، بغداد، 1973 ، ص 124.

[52] جراي رونالد، بريخت، تر: نسيم مجلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972، ص 82-81.

[53] ينظر: أحمد العشري، مسرح برتولد بريخت بين النظرية الغربية والتطبيق العربي، مجلة عالم الفكر، المجلد 21، العدد 03، 1993 ص 18.

[54] ينظر: أحمد العشري، مسرح برتولد بريخت بين النظرية الغربية والتطبيق العربي، مجلة عالم الفكر. المجلد 21 العدد 3، 1993 ص 18.

[55] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص 255.

[56] أحمد عثمان، قناع البريختية، دراسة في المسرح الملحمي، مجلة فصول، القاهرة، م2، ع3، 1982، ص 85